

# Onde É Que Se Grafa? As Relações Entre os Conjuntos Estilísticos Rupestres da Região de Diamantina (Minas Gerais) e o Mundo Envolvente

Vanessa Linke\*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Arqueóloga. Doutoranda do programa de pós-graduação em Arqueologia e Etnologia do MAE-USP; bolsista CAPES; pesquisadora colaboradora do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG.

---

**Resumo** Este trabalho foi apresentado no I Seminário de Arqueologia Memória e Patrimônio, realizado pelo Museu de Ciências Naturais da PUC Minas. Seu objetivo é refletir sobre a relação entre os homens vivos no período chamado por nós de pré-história e o mundo envolvente, a partir da análise de distribuição dos conjuntos gráficos rupestres da região de Diamantina. Parte dos dados aqui apresentados foram construídos em dissertação de mestrado defendida em 2008 a partir de uma abordagem da Arqueologia da Paisagem. Mas o tempo decorrido desde então ofereceu algumas modificações ao texto original em função de novas questões e inspirações.

**Palavras-chave:** Arte Rupestre, Diamantina, Arqueologia da Paisagem.

---

## 1. Introdução

O título do painel em que este trabalho foi apresentado durante o I Seminário de Arqueologia Memória e Patrimônio, realizado pelo Museu de História Natural da PUC Minas era “Os primeiros habitantes de Minas Gerais e os diversos cenários encontrados: reflexos na evolução cultural dessas populações” me remete ao pensamento evolucionista e neo-evolucionista surgido nas ciências biológicas e experimentado pelas ciências sociais.

Quando pensamos no termo evolução, algumas possibilidades conceituais oferecem-se: Podemos assumir o conceito como o processo que culmina no sucesso de espécie; o processo que garante àqueles que se saíram bem uma superioridade sobre àqueles que não tão bem assim passaram pelas adversidades. Falamos no nosso cotidiano de evolução biológica, intelectual e espiritual. Em qualquer dessas dimensões permeia uma noção de diferença, da dicotomia entre mais e menos, entre sucesso e insucesso, entre vencedores e perdedores.

Com um pouco de abstração podemos relacionar ao evoluir uma boa parte das mazelas da sociedade moderna em que decorre algumas máximas apoiadas na lei dos mais fortes, “onde os fracos não tem vez”.

Poderíamos, pois, sem muito esforço associar o pensamento evolucionista a um pensamento de poder ou o processo evolutivo a um jogo de poder.

Quando levamos esta reflexão para a Antropologia/Arqueologia inspirada pelos evolucionistas, em antigas ou novas roupagens, este jogo de poder acontece entre dois personagens, hora tomados enquanto entidades: o homem e a natureza.

Nessa disputa cabe ao homem vencer a natureza, sua realidade original e implacável, ultrapassar os obstáculos, vencer suas barreiras, seja por adaptação ou controle - ou sucumbir. Assim, como disse Walter Neves (1996), as relações acontecidas entre o homem e a natureza ficaria a cargo de uma “Antropologia da Barriga”.

Tadavia, como já apontou Latour, a dicotomia que há entre o homem e a natureza foi criada pelo pensamento do homem ocidental, pelo pensamento moderno, que acompanhado do Humanismo, cria por um conjunto de práticas “duas zonas ontológicas inteiramente distintas, a dos humanos de um lado, e a dos não-humanos, de outro” (Latour, 1994:16) Este conjunto de práticas “estabeleceria uma partição entre o mundo natural que sempre esteve aqui, uma sociedade com interesses e questões previsíveis e estáveis (...)”(idem, ibdem).

Quando voltamos nossos olhares ou reflexões para sociedades não industriais vemos que suas ações, seus contextos ordinários mais seus sistemas de crenças não replicam esta dicotomia e, portanto, pensar em uma Antropologia da Barriga sem considerar verdadeira e profundamente uma Antropologia do Pensamento - termo também apresentado por Walter Neves em oposição ao primeiro - em um primeiro plano é realizar uma interpretação a cerca de um outro observado a partir apenas das bases do

---

\* vanessalinke@gmail.com

próprio observador. Ou seja, estaríamos sobrepujando sistemas de saberes próprios e locais pelo saber ocidental. Como disse Sahlins: “Depois de dotar o caçador de impulsos burgueses e de equipá-lo com instrumentos paleolíticos, julgamos sua situação desalentadora” (2007, p. 109 [1972]).

Assim, não farei, ao contrário do que se poderia esperar pelos organizadores da mesa, uma análise da evolução cultural do Espinhaço, expressa através e submetida pelo seu cenário ambiental. Não desmereço as abordagens evolucionistas. Longe disso! Apenas tenho um sistema de crenças acadêmicas que não me permitiram desenvolver competências para empreender uma abordagem do meu material e uma análise dos mesmos sob este viés intelectual.

Ademais, meus objetos até agora foram as artes pré-históricas que interagem, constroem, modificam, acrescentam o espaço vivido de seus autores e que, creio, refletem um ativo e simétrico relacionar entre todos os seres do mundo envolvente.

É preciso também dizer que o atual estágio de conhecimento produzido regionalmente não permite, a meu ver, a construção de um quadro cultural evolutivo. Não tem-se dados suficientes para tal empreitada, mesmo que este fosse um pungente desejo.

Pelo exposto, o objetivo deste trabalho reside na apresentação das tendências observadas por mim, durante minha dissertação de mestrado defendida em 2008, das localizações dos conjuntos gráficos rupestres da região de Diamantina.

## 2. O cenário e o Método

A região de Diamantina localiza-se na porção meridional da Serra do Espinhaço cujas formas de relevo são marcadas por densas redes de fraturas e cisalhamento, resultantes de uma evolução geológica-geomorfológica estreitamente controlada por fatores litológicos e estruturais peculiares (SAADI, 1995; DOSSIN *et al*, 1990). Como consequência desta evolução numerosos abrigos nos afloramentos quartzíticos podem ser observados.



**Figura 1.** Aspecto fraturado e cizalhado dos afloramentos rochosos associados à formação dos abrigos da Serra do espinhaço.

Apesar do grande número de abrigos formados pelas condições geológicas e geomorfológicas da Serra, percebe-se que o uso dos mesmos como local para práticas gráficas não foi exaustivo, apesar de intenso. Nem todos os suportes abrigados tiveram suas superfícies rochosas utilizadas como espaço pictórico. Conquanto, é preciso considerar as escolhas dos abrigos ocupados.

Mesmo que as discussões anteriormente empreendidas neste trabalho já forneçam respaldos ao se falar de escolhas, é a noção de cultura que garante, na base da reflexão, ir atrás das escolhas e relações expressas entre os grafismos e os locais onde os mesmos foram colocados.

Segundo Geertz (1978),

a cultura corresponde a um padrão de significados transmitidos historicamente, incorporando os símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas, por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida (GEERTZ, 1978, p.30).

Estes padrões e os sistemas de concepções podem ser expressos em atividades que envolvam questões técnicas do fazer cotidiano, questões envolvendo o mítico e o imaginário, e em dimensões outras, como nas narrativas, na maneira de compreender e se relacionar com o meio envolvente.

É com base nessa noção de ‘cultura’, que o estudo dos locais em que os sítios rupestres se inserem se torna possível, assumindo a hipótese que os locais pintados foram resultado de escolhas culturais. Independentemente da função ou significados que acompanharam a prática gráfica e o resultado em si, acredita-se que as pinturas foram postas em locais que se julgavam apropriados e adequados.

Se olharmos para a produção etnográfica brasileira podemos submergir em diversidades de exemplos - sem que para isso pretenda fazer analogias entre o contexto que aqui apresento e aqueles estudados pelos etnógrafos - que trazem para o ponto focal as relações profundas que existem entre o que é feito, como e onde - independente do artefato (LAGROU, 2009; BARCELOS NETO; VAN VELTHEM, 2003).

No caso dos sítios de arte rupestre são esses excelentes materiais para o estabelecimento de uma relação entre os vestígios gráficos neles contidos e suas dimensões naqueles aspectos de chamamos de naturais. Isso porque as pinturas ou gravuras são fixadas na paisagem. Ao contrário de outros tipos de vestígios, os “artefatos móveis”, que podem ser deixados em locais que sirvam apenas para descarte e que nada tenham a ver com os locais de suas realizações ou com os locais em que se realizam atividades com eles, as pinturas estão exatamente nos locais em que foram feitas (CHIPPIINDALE; NASH, 2004).

Para conseguir entender a dinâmica envolvida entre os locais de grafismos e os elementos do mundo envolvente, neste caso fisiográficos, a partir de uma percepção de padrões de inserção dos sítios de pintura rupestre da região de Diamantina (objetivo deste trabalho), conta-se com a

aplicação de métodos desenvolvidos não só para esta pesquisa em si, mas também estratégias metodológicas desenvolvidas no âmbito de projetos abrigados no Setor de Arqueologia da UFMG, com os quais dialoguei estreitamente.

As análises realizadas basearam-se em observações que consideram a região em que os sítios rupestres estão inseridos e o próprio sítio. Usando, portanto, de informações de macro (a região da Serra do Espinhaço em que os sítios estão inseridos), meso (o entorno dos sítios) e micro escala (o próprio sítio).

Em um primeiro momento a análise dos aspectos fisiográficos da área de pesquisa envolveu procedimentos de fotointerpretação, com objetivo de se conhecer e reunir mais dados sobre a paisagem regional e sobre os ambientes nos quais os sítios são inseridos. A foto-interpretção foi realizada sobre a área intensamente prospectada utilizando o aerofotolevanteamento do DNPM/CPRM de 1979 em escala 1:25.000, voo UAg 1100 151, 44). Foi a partir da análise desta que se chegou à necessidade de se construir um modo de trabalhar na escala dos sítios, pois a fotografia aérea permite uma visão em uma escala pequena demais para que sejam trabalhadas particularidades destes. Contudo a foto-interpretção foi de suma importância para se construir uma percepção de conjunto da área estudada.

Foram ainda aplicados métodos de prospecção e identificação de sítios, bem como de registro e documentação dos grafismos neles contidos.

Quando, em 2004, o Setor de Arqueologia da UFMG iniciou as pesquisas na região de Diamantina, resolveu-se realizar as prospecções de sítios em abrigo a partir de uma área em que um pequeno projeto vinculado ao Centro Universitário Newton Paiva, Diamantina Rupestre, encontrou o maior número de sítios. Foi delimitado um eixo sobre o qual caminharam equipes, procurando em todos os afloramentos rochosos sítios de pintura em abrigos. Nesta prospecção foram encontrados 18 sítios.

Em incursões posteriores foram encontrados em áreas próximas (Comunidade Galheiros, e nas proximidades do Batatal) mais três sítios. E em outras incursões foram encontrados três sítios na Serra do Pasmal, próximo a Barão de Guaicuí, um sítio no vale da Olaria, dois próximos à BR 367 e um na Serra Redonda no caminho para São João da Chapada, todos no município de Diamantina, em áreas paralelas ao eixo sistematicamente prospectado pelas equipes do Setor de Arqueologia, ou próximas de sua borda leste. Estes sítios foram identificados a partir de informação oral e em função da curiosidade da Equipe, sempre atenta a afloramentos potenciais, que acabaram guiando a identificação de novos sítios.

Sendo assim, em uma faixa relativamente restrita, conseguiu-se identificar um número de 34<sup>1</sup> sítios, com quantidade significativa de grafismos rupestres atribuíveis a diferentes unidades estilísticas.

Além das áreas apresentadas, foram prospectadas de forma não intensiva baseada, sobretudo, na informação oral, pequenas áreas nos municípios de Gouveia, Serro e Datas. No

<sup>1</sup> Hoje o número de sítios nestas mesmas áreas e em áreas próximas já aumentou significativamente.

município do Serro foram encontrados 19 sítios, no de Gouveia outros três e no de Datas um. Diante do grande número de sítios identificados, escolhi trabalhar com uma área amostral, que inclui o eixo intensamente prospectado, ou seja, a área sobre a qual se tem um 'controle' maior das ocorrências. É preciso aqui considerar que o eixo intensamente prospectado assim o foi em função da proximidade com a estrada (MG 220), que facilitou o acesso aos afloramentos. É fato que a estrada nada tem a ver com um padrão de inserção dos sítios, contudo a estrada está localizada no divisor de águas, assim como uma boa parte dos sítios encontrados. Deste modo, com objetivo de controlar um possível viés da amostra, decidiu-se realizar prospecções em duas áreas paralelas àquele eixo sistematicamente prospectado: uma delas consiste no baixo curso do rio Begônia, no encontro deste com o médio curso do Maçangana e na foz deste no rio Pardo Grande; e a outra consiste nos afloramentos que compõem a Serra do Pasmal, área na qual já se conheciam dois sítios. A primeira delas foi selecionada por corresponder a um ambiente distinto daquele que comporta o eixo sistematicamente prospectado: as faces dos extensos afloramentos que limitam os vales dos rios supracitados, cujas planícies apresentam-se maiores do que as que já haviam sido percorridas, mesmo que brevemente, na área de trabalho. A segunda área, Serra do Pasmal, ao contrário da anterior, foi escolhida em função de sua similaridade com a área de trabalho. Nestas prospecções foram encontrados mais onze sítios de pintura rupestre, sendo dois na área dos vales e nove na Serra do Pasmal.

Foi elaborada e preenchida uma ficha de sítio a fim de caracterizar os sítios com um nível de detalhamento não alcançado na foto-interpretção. Elaborou-se então um banco de dados com as informações obtidas através da ficha, no qual se realizou o cruzamento dos dados e o tratamento estatístico dos mesmos, a fim de identificar a existência de padrões de escolha para os sítios de pintura e suas relações com aspectos fisiográficos locais, que pudessem ser interpretados como resultado das escolhas, da interação entre os diferentes elementos presentes no cenário. Os critérios utilizados foram selecionados a fim de contemplar características da morfologia dos sítios (tamanho, tipo de piso...), elementos presentes no entorno dos sítios (campo, drenagem, aspectos da vegetação...) e as pinturas rupestres (conjuntos estilísticos, temática presente e predominante).

No momento da tabulação das fichas percebeu-se, porém, que os critérios selecionados precisavam ser melhorados e corrigidos. Deste modo, foram criados novos critérios<sup>2</sup>, assim como critérios antes criados foram reformulados. O preenchimento destes foi realizado a partir de fotografias, croquis e anotações de campo.

A aplicação das fichas criadas exigiu a ida em quase todos os sítios identificados na área de trabalho<sup>3</sup>, momento em que

<sup>2</sup> Para maior detalhamento dos critérios utilizados e as classes definidas, ver em Linke, 2008.

<sup>3</sup> Foram aplicadas as fichas em 30 dos sítios identificados, três deles não foram alvo de análise em função de contratempos na organização do inventário dos sítios identificados pelas diversas equipes responsáveis pela prospecção.

se realizou o registro fotográfico, os croquis dos sítios e a verificação da foto-interpretação, agregando nesta elementos não presentes, ou modificados, ou não identificados que acrescessem informações na análise das paisagens dos sítios.

O trabalho de análise dos vestígios rupestres incluiu uma série de procedimentos a fim de caracterizar e classificar os grafismos em unidades estilísticas. Realizou-se o registro das figuras através de fotos e croquis. Utilizou-se também o calque ou decalque, técnica já empregada desde a década de 1970 pela Missão Arqueológica Franco-brasileira e pelo Setor de Arqueologia da UFMG (PROUS, 1996/97), para se ter uma documentação mais detalhada das figuras e painéis. Esta técnica consiste em copiar as figuras em um plástico que é posto sobre elas, de modo a registrar mais informação do que a fotografia ou o croquis é capaz de fornecer. A partir desta técnica faz-se um precioso exercício de se colocar na posição em que possivelmente as pinturas foram feitas, reproduzir os gestos, sentir as irregularidades e outras características do suporte. Através do calque, além de se conseguir informações sobre sobreposições das figuras, cores das tintas que as produziram, se consegue se aproximar do modo em que elas foram feitas de uma maneira que nenhuma outra técnica de registro dos grafismos permite.



**Figura 2.** Levantamento dos Grafismos Rupestres da Lapa do Caboclo, Diamantina. Foto de Luiza Câmera.

Depois que as figuras são copiadas em plástico, assim como anotações necessárias (características do suporte, elementos de sobreposição, cor das tintas, aspectos de degradação das pinturas...), em laboratório os calques são digitalizados, possibilitando uma redução dos painéis para que sejam sistematicamente analisados (embora as análises das figuras comecem a ser feitas na realização dos calques, assim como as descobertas e interpretações, sendo continuadas no momento da

digitalização). Obviamente o calque não substitui o registro fotográfico ou os croquis. As técnicas se complementam e servem, muitas das vezes, a etapas do trabalho de análise distintas. Na região de Diamantina já foram realizados trabalhos de calque em nove sítios de pintura pelo Setor de Arqueologia da UFMG. A escolha dos sítios a serem calcados foi feita em função do número de informações que um sítio pode fornecer. Assim alguns dos sítios mais intensamente pintados, com maior informação de cronologia relativa e variações estilísticas foram calcados<sup>4</sup>.

### 3. Os Grafismos Rupestres

Antes de apresentar as pinturas rupestres da região de Diamantina caracterizando-as, é importante que se faça uma discussão a respeito de alguns conceitos comumente empregados pelos arqueólogos.

Frequentemente os vestígios arqueológicos são reunidos a partir da classificação em categorias de agrupamento. Uma destas categorias criadas a partir de uma unidade observada nos conjuntos de artefatos que foram descritos e organizados a partir de delineamentos de critérios e atributos é a chamada tradição.

No caso dos conjuntos gráficos rupestres é considerada a temática - se refere ao tema grafado -, aspectos gráficos - tipo de tinta, técnica utilizada (picoteamento, raspagem, pintura...) -, associações e relações entre figuras, escolha de suportes dentro dos sítios, escolha dos sítios (os dois últimos apenas recentemente têm sido considerados como pertencentes ou integrando o corpus das tradições ou estilos [ISNARDIS, 2004; RIBEIRO, 2006]), além da dispersão ao longo de uma área geográfica e de uma permanência ao longo do tempo observada pelas relações de sobreposição entre as figuras (PESSIS, 1988; PROUS, 1992; GASPAS, 2003).

Utilizado primeiramente na arte rupestre por Valentin Calderón para definir

o conjunto de características que se refletem em diferentes sítios associados de maneira similar, atribuindo cada uma delas ao complexo cultural de grupos étnicos diferentes que transmitiam e difundiam, gradualmente modificadas através do tempo e do espaço (apud. MARTIN, 1999:240),

O termo tradição estava intrinsecamente ligado à necessidade de se estabelecer horizontes cronológicos atribuíveis a populações pré-históricas mais ou menos adaptadas ao meio e evoluídas.

<sup>4</sup> Infelizmente lidamos com a realidade de se ter que fazer escolhas. Em função da restrita verba para pesquisa, e também do tempo que se tem para realizá-la torna-se impossível o registro em calque de todo o sítio e de todos os sítios. Lidamos, portanto com uma seleção amostral dos sítios e dos painéis dentro destes.

Mesmo que novos ares tenham circulado pelo pensamento arqueológico nos últimos quarenta anos, o termo tradição continua sendo utilizado de forma recorrente na produção de conhecimento arqueológico, seja como forma de organizar os dados, seja na tentativa de associar os conjuntos artefatuais a grupos étnicos, ou a grupos culturais com repertórios culturais compartilhados.

De uma maneira geral, as tradições seriam as categorias mais abrangentes, em que há certa permanência de traços distintivos, sobretudo temático, em territórios amplos (PROUS, 1992). Contudo, percebe-se que há frequentemente uma certa variação da forma como determinadas tradições aparecem em regiões menores, ou mesmo variações que ocorrem de certas tradições em uma mesma região. Estas variações são frequentemente chamadas de estilos, e quando refletem particularidades significativas das manifestações culturais em certas regiões podem ser chamadas de fáceis ou variedades, segundo Prous (1998) e Guidon (1991), respectivamente.

O estilo, assim como a tradição, é definido a partir da eleição de critérios, a partir das semelhanças e das diferenças entre figuras, no caso, que são atribuíveis a uma mesma tradição.

Tais categorizações funcionam e funcionaram para a maior parte das análises arqueológicas empreendidas no Brasil (e também em outras regiões do mundo), contudo quando lidamos com vestígios gráficos rupestres algumas dificuldades nos são colocadas.

Originalmente, para se lidar com um método cujo objetivo se encontra na delimitação de horizontes cronológicos e remontar um quadro de desenvolvimento histórico-cultural, diferentes conjuntos de artefatos são analisados em relação espacial e temporal (PHILIPS; WILLEY, 1953), esta última alcançada a partir de datações absolutas, sobretudo. No caso dos grafismos esta é uma possibilidade ainda remota: correlacionar com segurança os vestígios gráficos e demais vestígios de um sítio ou área é ainda um privilégio para poucos, do mesmo modo que se obter datações absolutas dos grafismos.

Desta maneira, ao contrário do que fiz na dissertação de mestrado, não apresentarei aqui os conjuntos gráficos segundo as unidades classificatórias utilizadas com frequência por nós arqueólogos. Abro mão destas unidades de classificação por dois motivos simples: classificar os conjuntos gráficos regionais como já feito anteriormente (LINKE; ISNARDIS, 2013; 2011; 2009; 2008), irá dar ênfase quase que imediata às semelhanças com conjuntos de outras regiões, coisa que não intento aqui neste momento; o outro motivo está na ilusão (ou desejo) de que a tradição dê conta de englobar uma série de estágios do desenvolvimento cultural expressos nos diferentes momentos de artefatos atribuídos a ela. No caso da dificuldade de se datar os grafismos rupestres, a forma de datação que utilizamos - datação relativa, a partir das relações de sobreposição entre figuras e diferentes graus de pátina - não garante se o intervalo de tempo existente entre a execução entre um grupo de figuras e outro é de 10 dias, 7 anos ou 1230 anos +/- 40. Desta forma, não tratarei os conjuntos enquanto momentos regionais de uma Tradição Tal. Apresentarei

somente os conjuntos estilísticos observados, podendo considerar ainda que as diferenças entre eles não decorrem necessariamente de alterações históricas, mas que é possível também pensar nas diferenças estilísticas enquanto modos próprios e diversos de se fazer algo, relacionados a um mesmo repertório cultural. Não defendo uma posição específica, pois me faltam elementos para tal empreitada, apenas quero poder considerar, entre outras possibilidades, que os diferentes conjuntos estilísticos podem não ser resultado de modificações ao longo do tempo, mas resultado de manipulações sincrônicas de modos de fazer, e que também possuem suas regras.

Segundo Ribeiro<sup>5</sup> (2006), o estilo se refere a um “modo de fazer” que incorpora padrões e seqüências espaciais e temporais e função. Do mesmo modo como a tradição, o estilo congrega um entendimento normativo do fazer, que é composto por uma estrutura. O que faz com que haja estilos diferentes na expressão gráfica é que as regras gerais são praticadas de modos diferentes e ligadas a um contexto específico pelo grupo cultural que as realiza.

Ainda em acordo com Ribeiro (2006), o estilo possui “um componente ativo e criativo por estar envolvido nas estratégias sociais de criação de relações e ideologias de fixação de significados segundo os critérios estabelecidos” (RIBEIRO, 2006, p.39).

Contudo é importante considerar que a criatividade aí considerada se relaciona intimamente com o contexto cultural em que a pessoa que a realiza está inserida. Não são as variações resultantes de idiosincrasias individuais que irão formar o conjunto de critérios utilizados no reconhecimento ou delineamento de estilos. Mas aquelas em que é possível visualizar um padrão e seqüências espaciais e/ou temporais.

No caso dos conjuntos gráficos de Diamantina e municípios vizinhos, os critérios selecionados para a identificação - ou claro, para a categorização - dos estilos foram selecionados a partir da observação empírica das figuras. Os critérios utilizados são: primeiramente uma coerência temática, tecnológica e comportamental que defina um conjunto. A partir daí, foram observadas características gráficas das figuras, que se relacionam sobretudo à maneira como determinado tema é realizado. Variações na composição das figuras, como mais ou menos detalhes anatômicos, que tornam as figuras mais ou menos naturalistas, tamanho das figuras, tipo de preenchimento, tipo de contorno, cores utilizadas são critérios gráficos que são analisados a fim de se encontrar semelhanças e diferenças entre o universo de grafismos trabalhados. É preciso considerar o tipo de tinta ou pigmento com as quais as figuras foram produzidas e os aspectos naturais que possam tê-las alterado ao longo dos anos em exposição (pátinas, fungos, descamamentos). Ainda são considerados aspectos como o “comportamento das figuras”. São eles: relação entre diferentes figuras no sítio e no painel, o que leva a discutir escolha preferencial de suportes grafáveis de determinados conjuntos. Por exemplo, é possível observar que determinadas figuras, feitas de determinadas maneiras, foram postas preferencialmente em determinados tipos de

---

<sup>5</sup> De acordo com Hodder (1990).

suporte no sítio, perto ou longe de outras figuras e outros conjuntos.

Deste modo, não apresentarei aqui os diversos estilos identificados, mas conjuntos estilísticos que mantêm uma coerência interna quanto às tintas utilizadas, comportamentos envolvidos - relações de sobreposição entre grafismos e relações expressas entre grafismos e suportes - e variação temática.

Chamo atenção aqui, que as classificações que vimos empreendendo para o entendimento dos grafismos da região de Diamantina poderiam ter outros critérios elencados - assim como os critérios que elegi para o entendimento da relação entre os grafismos e os locais grafados. Como muito bem colocado por Prous:

O fato de diversificarmos as observações não significa nem que conseguiremos sempre perceber o que seria o mais significativo para os homens do passado, nem que nossas classificações sequer levarão em conta o que era considerado essencial para os homens do passado. Com efeito, as categorias “estilísticas” que criamos privilegiam sempre alguns critérios em relação a outros, e somos nós que os escolhemos. Apenas podemos esperar que haja superposição entre as nossas categorias e algumas das que eram vividas então (PROUS, 1999, p.259)

As categorias criadas devem ser encaradas e valorizadas enquanto instrumento de análise, enquanto estas forem úteis para problemas formulados. Assim,

Não deixaremos de manipular “unidades estilísticas” criadas pelos arqueólogos (arqueofatos) para as necessidades da pesquisa de nossa época e que expressam a visão que nós temos dos vestígios. Nossas “unidades descritivas” podem, portanto, mudar, sem que a realidade que refletem sejam ilusória. Desta forma, conciliamos a consciência que temos da nossa subjetividade com nossa exigência como pesquisador de que não estejamos elaborando um discurso vazio sobre nós mesmos, a partir do pretexto de um Outro inventado (PROUS, 1999, p. 259).

Em diamantina foram delineados quatro conjuntos estilísticos.

O primeiro é caracterizado por figuras zoomorfas, quase que exclusivamente cervídeos e peixes, em vermelho, amarelo, sendo a última cor mais freqüente. As figuras são realizadas com poucos traços, possuindo muitas das vezes somente o contorno do corpo. Quando não, o preenchimento é feito com poucas linhas horizontais e paralelas entre si. É perceptível uma valorização de determinados detalhes anatômicos representados (joelhos dos cervídeos), e a ausência total de rigor na representação de outros, como orelhas.

Quanto à expressividade numérica deste conjunto nos sítios, os autores que o produziram não lotaram os sítios com

suas figuras. É comum que em um sítio com centenas de figuras, as que possam ser atribuíveis a este conjunto se resumam a algumas poucas unidades.

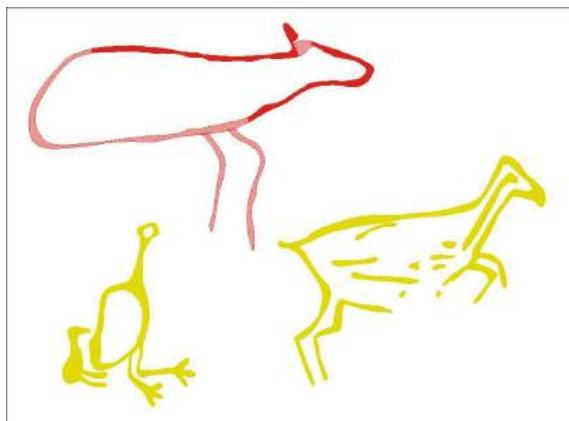


Figura 3. Grafismos atribuíveis ao primeiro conjunto estilístico

O segundo conjunto estilístico é representado por figuras zoomorfas de tamanhos variados, podendo medir desde cerca de vinte centímetros até dois metros. Este conjunto é caracterizado por uma certa ‘fluidez’, nos termos de Isnardis *et al* (2006), na composição das figuras. Atribuíveis a este conjunto aparecem grafismos que podem ser reconhecidos como cervídeos, peixes, aves, tatus, e outros pequenos quadrúpedes. Todos eles podendo estar ou não acompanhados de pequenas figuras antropomorfas. As figuras apresentam fluidez nas representações de detalhes anatômicos, sendo que as figuras grandes, mormente cervídeos, possuem sempre detalhamento de joelhos, orelhas, postura, proporção dos membros - estes detalhes nem sempre aparecem todos em uma única figura. As figuras menores muitas das vezes apresentam-se de maneira bastante simplificada. Aparecem neste conjunto, figuras antropomorfas representadas de modo variado, por vezes em representações de cenas de sexo, por vezes em “galeras”, sendo representadas de modo esquemático ou não.

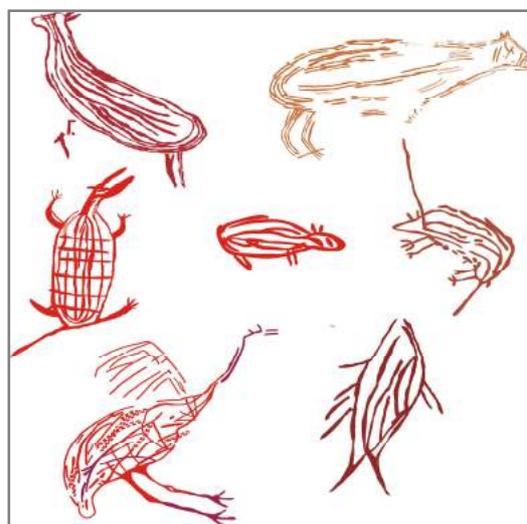
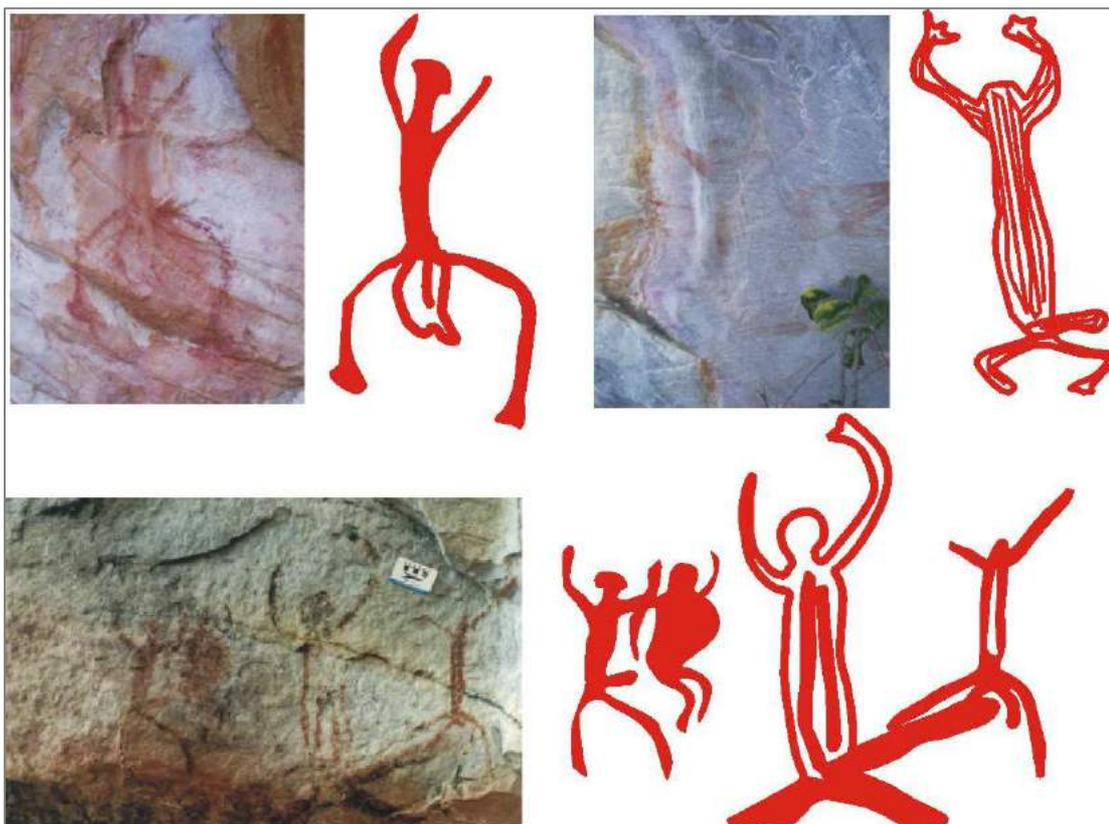
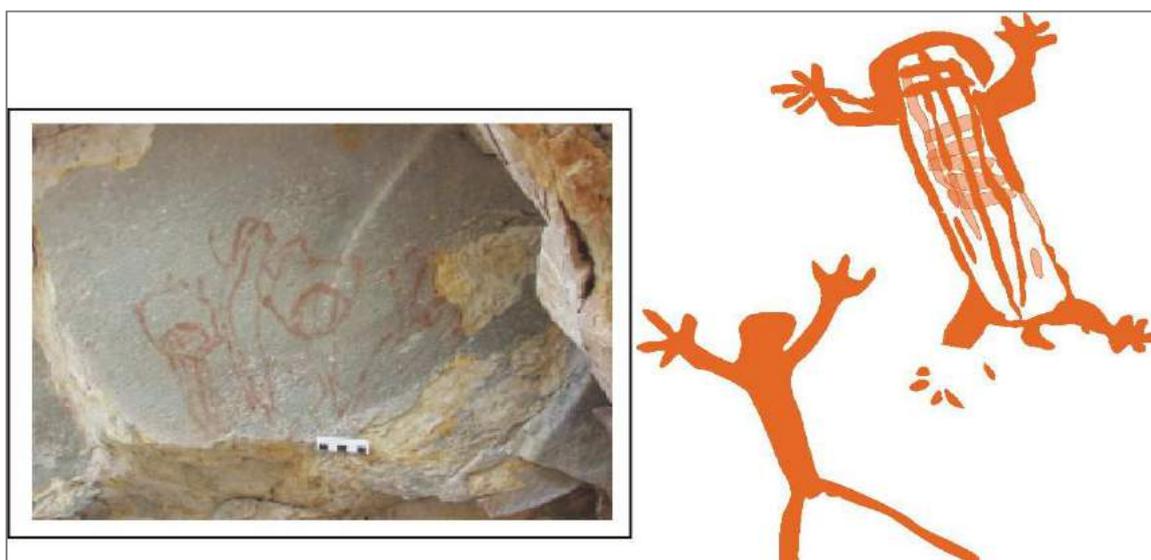


Figura 4. Grafismos zoomorfos do segundo conjunto estilístico



**Figura 5.** Grafismos antropomorfos compondo cenas ou sozinhos com representação de genitália



**Figura 6.** Grafismos antropomórficos de aspecto estático.

Contudo, há uma característica, que até agora aparece exclusivamente neste conjunto, quanto à composição gráfica das figuras, que nos permite reunir, a princípio, figuras tão distintas (grandes com detalhes e pequenas sem detalhes) a este mesmo conjunto. Trata-se de uma flexibilidade em compor o contorno e o preenchimento dos animais e antropomorfos. O contorno, nestas figuras, não é composto por uma única linha que circunda o preenchimento (as figuras deste momento são preenchidas com traços, ou pontos, sendo que os traços muitas das vezes são compostos de forma ritmada). É comum ver o traço do contorno virar preenchimento, e vice-versa. Do mesmo modo em que é comum ver que as pernas não são compostas de traços que começam ou terminam no contorno do corpo, mas que saem de traços utilizados antes como preenchimento. Ainda neste repertório gráfico é possível ver traços que engrossam o dorso ou pescoço do animal, parecendo ter sido feitos ser para que a proporção do volume do corpo seja “concertada”, ou se torne mais agradável (harmônica) aos olhos do autor ou de um observador.

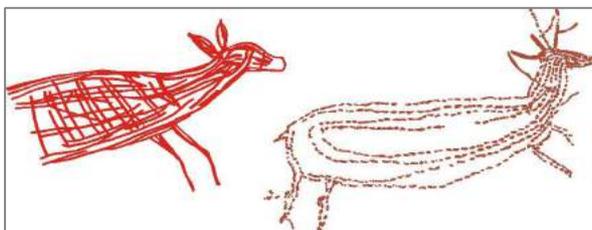


Figura 7. Preenchimentos de figuras atribuíveis ao segundo conjunto

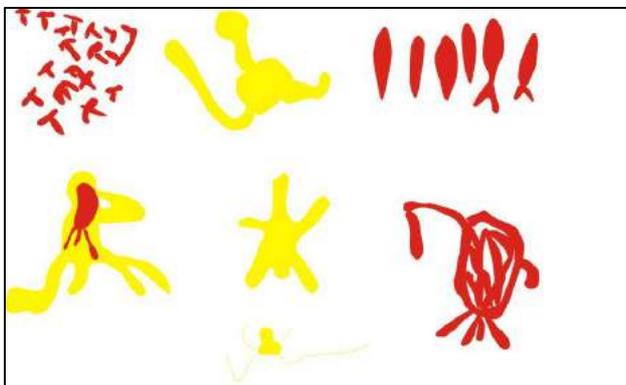


Figura 8. Exemplos de outros temas presentes no segundo conjunto estilístico.

Além das figuras zoomorfas e antropomorfas neste conjunto estilístico estão presentes os bio-antropomorfos, antropomorfos e os geométricos.

Este conjunto é visualmente dominante nos sítios, mesmo que não o seja em número de figuras, mas em função da visibilidade que elas têm no sítio. As figuras grandes de cervídeos foram postas em local de grande visibilidade nos sítios, ocupando grandes suportes, ou suportes com visibilidade privilegiada. As figuras menores as acompanham, ou são colocadas em locais mais discretos (vê-se aí uma escolha e um comportamento diferenciado para a ‘exposição’ de figuras diferentes dentro do mesmo estilo). Já as figurações

geométricas, biomorfas e bioantropomorfas aparecem em suportes variados, podendo ser pequenos blocos, paredes amplas, pequenos tetos. Enfim, parece não haver uma preferência nos suportes para estes temas, embora haja painéis exclusivamente compostos com estes temas e, muitas vezes, estes correspondem a pequenos nichos.

Os grafismos deste conjunto chamam muita atenção por estarem muitas vezes postos em intensa sobreposição em um mesmo painel, neste caso, a atenção é tomada por um grande emaranhado em que explodem cores e formas variadas. Importante aqui lembrar que as sobreposições entre figuras não ocorrem somente entre aquelas de conjuntos estilísticos diferenciados mas entre figuras de um mesmo conjunto (por vezes com tintas que sugerem terem sido produzidas em um mesmo momento), como se as figuras fossem concebidas já em sobreposição.

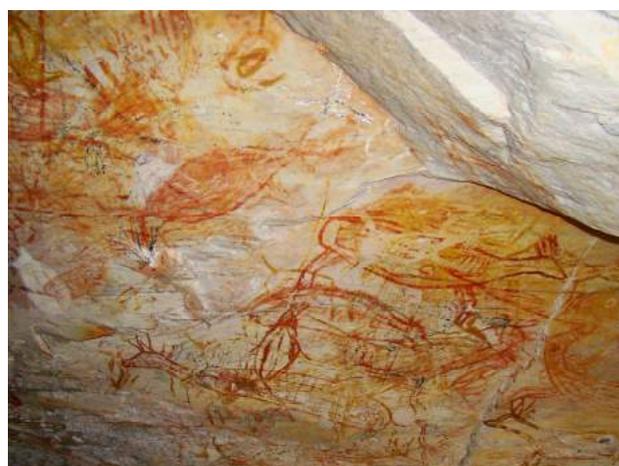


Figura 9. Intensas sobreposições característica do segundo momento estilístico

O terceiro conjunto estilístico é composto por grafismos de aproximadamente 50 cm, representando somente figuras zoomorfas que parecem corresponder a quadrúpedes vários. Estas, diferentemente do segundo conjunto, apresentam-se bastante rígidas quanto à composição dos traços; o contorno do corpo aparece com uma única linha simples, e o preenchimento das figuras é composto de traços justapostos (raramente aparecem pontos). Não há uma valorização extrema de detalhes anatômicos, o que garante ao conjunto pouco naturalismo (Figura 5).

As figuras nos sítios são pouco numerosas e ocupam quase sempre pequenos blocos, nichos ou paredes isoladas no sítio. São raras as sobreposições delas aos conjuntos realizados anteriormente a elas, embora presentes.

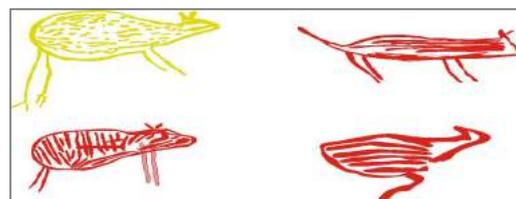


Figura 10. Aspectos gráficos do terceiro conjunto estilístico

O quarto conjunto estilístico é representado por pequenas figuras zoomorfas (quase que exclusivamente cervídeos), de pequenas dimensões e completamente preenchidos (chapados/silhueta). Sua presença parece ainda tímida na região, restrita a poucos sítios e a poucas figuras nos quais aparece. Quanto à preferência dos suportes este conjunto parece preferir suportes amplos, quanto ao tamanho ou morfologia e que não tenham sido intensamente pintados pelos conjuntos que o precederam, sendo poucos casos, apenas dois, em que as figuras deste encontram-se em relação de sobreposição.

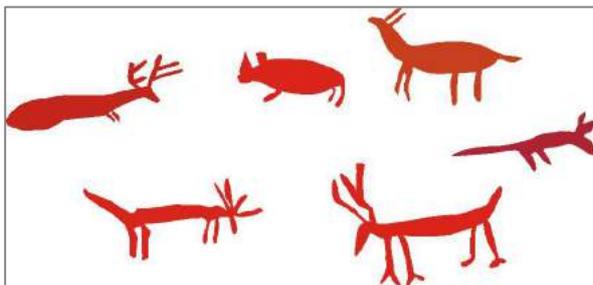


Figura 11. Exemplos de figuras do quarto conjunto estilístico

#### 4. Análise dos Grafismos e o Meio Que os Envolve e é Envolvido

Há 18 sítios dos trinta analisados que possuem grafismos rupestres atribuíveis ao primeiro conjunto estilístico, correspondente ao primeiro momento de pinturas nos sítios da Serra. As tendências observadas que denotam prováveis critérios de escolha para o uso de abrigos para se grafar.

O primeiro momento parece ter escolhido sítios cujo acesso preferencialmente se dá pelo campo, e através de rampas com sedimentos e blocos – acessos, como antes discutido, que se caracterizam pela ausência de muitos obstáculos a serem vencidos. Também parece terem sido alvo de maior importância nos processos de escolha dos abrigos aqueles localizados em afloramentos inseridos em amplas áreas aplainadas - o que certamente se relaciona ao fato de 13 dos 18 sítios serem facilmente vistos de longe - e próximos às drenagens.

As drenagens mais próximas aos sítios são, mormente localizadas, no caso dos abrigos ocupados por este conjunto, à frente deles (14 de 18). Esta última consideração, embora a tendência observada seja expressiva, pode não denotar processos de escolhas, em que o fato da posição da drenagem mais próxima em relação ao abrigo tenha sido considerada um importante critério a ser observado pelos autores dos grafismos do primeiro conjunto. A condição predominante observada pode corresponder, na verdade, a uma forte característica do padrão de drenagem da Serra.

Considerando a presença de nascentes, as análises dos dados possibilitaram observar uma tendência diversa daquela encontrada para todos os sítios sem considerar as unidades estilísticas: enquanto havia uma frequência simples de 20



Figura 12. Exemplo de abrigo cuja inserção se dá associada à área aplainada.

sítios em 30 com nascentes próximas nas análises gerais de sítios, considerando a presença do primeiro momento, tem-se uma frequência simples de 15 em 18, uma porcentagem de 88%. Parece, portanto, haver uma escolha mais marcada por abrigos localizados próximos às nascentes. Quanto à localização topográfica, os autores do primeiro momento da Tradição Planalto parecem ter preferido os sítios localizados nos terços médios e superiores das vertentes.

Dos 18 sítios em que figuram grafismos do primeiro conjunto nove deles apresentam piso plano e regular, cinco apresentam piso plano com muitos blocos, dois possuem piso escalonado, um superfície inclinada e um último possui superfície inclinada com blocos. O número de sítios cujo piso apresenta-se regular e plano é expressivo, assim como é expressivo se se considerar que há 14 sítios cujo piso é plano, sendo regular ou não. A tendência observada aqui é a mesma que foi observada para os sítios de uma maneira geral.

Considerando a superfície sedimentar, há 12 sítios em que esta é superior a 6m<sup>2</sup>, cinco em que é menor que 6m<sup>2</sup> e apenas um sítio em que a superfície sedimentar é ausente, sendo o piso totalmente rochoso. Se havia um padrão observado para os sítios em conjunto, observando aqueles que contém o primeiro momento, o padrão torna-se mais acentuado.

Quanto às dimensões dos abrigos, não parece haver nenhuma tendência que denote escolhas dos autores dos grafismos por áreas abrigadas com tamanhos específicos dentro das classes criadas. As concentrações observadas remetem àquelas interpretações feitas para os abrigos quando analisados em conjunto não considerando unidades estilísticas específicas: não foram ocupadas áreas abrigadas com dimensões restritas, capazes de abrigar apenas potenciais suportes.

Analisando os abrigos ocupados pelo primeiro momento vê-se que houve uma procura por suportes médios (de 3 a 9 m<sup>2</sup>) e amplos (superiores a 9m<sup>2</sup>), homogêneos, sem rugosidades e manchas e de grande visibilidade, nos quais, ou em alguns dos quais disponíveis em cada sítio, foram deixados os grafismos atribuíveis a este conjunto estilístico. Contudo não foi possível estabelecer associações com o tipo de suporte ocupado e as temáticas presentes, assim como não foi possível observar nenhuma recorrência que pudesse

remeter a uma relação do que foi pintado com características do abrigo ocupado. Não foram percebidos, portanto, temas que estivessem associados a abrigos cujo tamanho, morfologia e/ou inserção no ambiente fossem específicos. O fato de não se ter percebido tais padrões ou recorrências não quer dizer que elas não existam. Estas recorrências podem se relacionar a critérios que, na análise que essa pesquisa propõe, não foram contemplados, nem percebidos.

As análises dos possíveis padrões existentes nas características das paisagens dos sítios nos quais há a presença de grafismos deste conjunto mostraram que há uma convergência entre algumas tendências observadas para o conjunto de sítios e as observadas para este conjunto estilístico específico. Esta convergência, óbvio, não é resultado de mera coincidência, e merece algumas considerações.

Há 18 sítios do total presente na área trabalhada que guardam em seus blocos, tetos e paredes expressões gráficas atribuíveis a um primeiro momento de ocupação de pintura nos abrigos da região de Diamantina. Esse número de sítios corresponde a 60% do total identificado, isso quer dizer que possivelmente padrões encontrados para este conjunto específico poderiam influenciar padrões existentes para as paisagens dos sítios como um todo. Contudo, se os outros conjuntos estilísticos que ocuparam os abrigos tivessem escolhido abrigos para se grafar cujas características fugissem ao padrão encontrado para o primeiro 17 conjunto, o padrão geral encontrado não convergiria tão drasticamente para aquele específico do conjunto estilístico responsável por dar início ao processo de transformar as superfícies rochosas dos abrigos em suportes para grafismos. Como os sítios inaugurados pelo primeiro conjunto foram reocupados posteriormente (apenas dois não o foram), por grafismos com estilos outros, 18 pode-se inferir que em alguns aspectos seus autores partilharam alguns critérios no processo de escolha dos espaços a serem grafados, mesmo que as significações dadas a estes critérios não sejam correspondentes. Pode-se também inferir que os sucessores do primeiro conjunto estilístico estivessem procurando grafar em locais anteriormente ocupados. Embora esta pareça ser uma inferência plausível para alguns conjuntos estilísticos, para outros nem tanto, uma vez que o primeiro momento não foi o único a inaugurar abrigos.

O segundo conjunto estilístico, que na cronologia relativa corresponde ao segundo momento de pintura expresso na área de pesquisa, detém o maior número de sítios ocupados. Seus autores foram responsáveis pela re-ocupação de dezesseis sítios inaugurados pelo momento anterior, e pela inauguração de outros oito abrigos que até então não haviam recebido figurações rupestres em seus suportes rochosos.

Não foi possível perceber nenhuma característica que os dois sítios ocupados pelo primeiro momento e não re-ocupado pelo segundo apresentem para justificar essa não re-ocupação. O fato dos grafismos atribuídos ao segundo momento estilístico não terem sido pintados nestes dois sítios pode ter se devido a algumas causas e questões: falta de oportunidade, falta de atributos e presença de outros que podem ter sido valorizados ou desvalorizados que não foram contemplados

nesta pesquisa, e ainda, por não ter sido objetivo dos autores do segundo momento “caçar” os abrigos já pintados para pintar.

Foi observado que o segundo conjunto expandiu o número de sítios sem alterar o padrão observado para os sítios ocupados pelo primeiro conjunto estilístico. Os autores do segundo conjunto estilístico pintaram na maioria dos abrigos que já haviam sido pintados por seus antecessores, e inauguraram outros sítios com características fisiográficas semelhantes àqueles já antes inaugurados.

Deste modo, pode-se dizer que o segundo momento, mais do que partilhar os abrigos com o conjunto estilístico anterior, partilhou também os critérios de escolha para utilizar os abrigos para atividades cujo resultado foram os grafismos.

Alguns critérios, contudo, apesar de terem o padrão mantido, apresentam mais desvios, que denotam uma menor rigidez ou uma maior flexibilidade. Esse é o caso do piso sedimentar dos abrigos ocupados pelo segundo momento. Se o primeiro momento aparece em apenas um sítio com piso totalmente rochoso, o segundo momento aparece em quatro. Da mesma forma o segundo conjunto estilístico está presente em sete sítios com superfície sedimentar restrita, e em doze com superfície sedimentar ampla. Apesar de ser significativo o número de sítios cuja superfície sedimentar apresenta-se ampla, a diferença entre a frequência de sítios por classe é diminuída.

Quanto às características dos suportes ocupados por esta unidade estilística, estes são preferencialmente amplos e sem rugosidades e manchas. Contudo, o segundo momento, ao contrário do primeiro, não realizou seus grafismos exclusivamente em suportes assim caracterizados. Esta unidade estilística compõe painéis em suportes pequenos e por vezes com muitas rugosidades e manchas. Talvez isso seja justificado por um comportamento muito mais interessado em ocupar mais intensivamente os suportes disponíveis nos sítios, combinado com a disponibilidade de suportes. O segundo momento detém um número de figuras por sítio infinitamente maior do que aquele que o antecedeu. Enquanto é possível, e freqüente, encontrar sítios em que os autores do primeiro conjunto realizaram apenas uma figura em um amplo suporte homogêneo, é possível encontrar nos mesmos sítios uma dezena de figuras atribuíveis ao segundo momento ocupando suportes com características variadas.

Neste conjunto estilístico foram observadas temáticas exclusivas em sítios com características específicas.

As aves realizadas por este momento aparecem em sítios localizados, sobretudo, nos terços médios e superiores dos afloramentos, e nos sítios costumam ocupar suportes altos, ou estarem no alto dos suportes.

Figurações geométricas e correspondendo a bioantropomorfos só aparecem em sítios com outras temáticas, contudo para a escolha dos suportes ocupados dentro dos sítios foi a ausência de pinturas que parece ter influenciado. Em vários dos sítios há painéis em que só aparecem figuras que fogem da temática zoomorfa sendo que mormente são painéis que se configuram como nichos, e não estão situados em locais de maior visibilidade dentro do sítio,

nem tem os seus suportes homogêneos e sem rugosidades e manchas.

Figuras antropomorfas de grandes dimensões com detalhes anatômicos e colocadas em conjunto, na maioria das vezes, embora só apareçam em sítios já ocupados por outros grafismos deste conjunto estilístico, estão presentes em abrigos cujas características nem sempre se enquadram dentro dos padrões observados. Um resultado que parece ter uma tendência diversa daquela observada se refere à distância dos sítios à drenagem mais próxima. Dos cinco sítios com figurações antropomorfas deste tipo, quatro deles são situados a mais de 115 metros de distância da drenagem mais próxima. Uma outra tendência é a ocupação apenas dos suportes de sítios com mais de 10 metros de comprimento, embora abrigos menores sejam mais abundantes na Serra.

Figuras antropomorfas, porém com sugestão de movimento e cenas de sexo e de formas simplificadas, dando ênfase somente à genitália, aparecem em apenas quatro sítios da área trabalhada. A grande questão relacionada à escolha dos abrigos a receberem estas figurações se relaciona à exposição do abrigo: nenhum dos sítios em que aparecem essas figurações possui sua exposição voltada para W ou NW, que corresponde à orientação predominante da Serra e dos abrigos, com vestígios ou não. Os sítios em que aparecem este tipo de grafismos possuem exposição para leste, norte e nordeste. Como encontrar abrigos com orientação diversa ao padrão não é muito freqüente, a possível preferência pode justificar a pouca freqüência de sítios com este tipo figuras. Nos sítios os grafismos aparecem em amplos suportes e naqueles cuja superfície apresenta-se homogênea, sem manchas e rugosidades.

Figuras zoomorfas pintadas em cor preta também apresentaram tendências que devem ser consideradas. Tais figuras aparece em apenas cinco sítios dos 30 aqui analisados. Estes estão situados, em quatro casos, nos terços médio e superior dos afloramentos, o que quer dizer que, ao contrário do padrão geral observado para o conjunto estilístico como um todo, os abrigos localizados no terço inferior dos afloramentos não foram priorizados.

As figurações zoomorfas em preto só se fazem presentes em sítios com presença de outros grafismos, contudo só ocuparam os sítios mais amplos em termos de dimensões – só aparecem nos abrigos cujo comprimento vai de 21 a 80 metros. Uma outra possível tendência observada diz respeito a um elemento de classificação dos sítios que até então não tinha apresentado nenhuma tendência específica. Há vários sítios (15 do total identificado) que possuem ressaltos e patamares, dos cinco sítios com a presença deste momento quatro deles possuem esses ressaltos, onde aparecessem os amplos suportes nos quais estão os grafismos desta unidade estilística. Este possível comportamento pode se relacionar a uma preferência em posicionar tais grafismos em locais, no sítio, que fossem mais altos do que o restante.

O terceiro conjunto estilístico aparece em 17 dos 30 sítios identificados. Destes 17 ele reocupou 14 sítios em que aparece o primeiro e/ou o segundo conjunto, inaugurando outros 3 abrigos.

Considerando alguns critérios da morfologia do entorno dos sítios, os abrigos em que este conjunto aparece mantiveram os padrões observados para os conjuntos anteriores. Os critérios em que se observaram as mesmas tendências são: acesso, características da área aplainada na qual se insere o afloramento que guarda o abrigo ocupado, posição na vertente, as dimensões dos abrigos (embora este momento seja exclusivo no menor abrigo com pinturas da Serra – sítio Pedra do Boi) e regularidade do piso. Outros critérios como distância da drenagem, presença de nascentes nas proximidades imediatas do sítio e posicionamento no afloramento, quando analisados, demonstraram pequenas alterações nos padrões antes observados. Os sítios em que aparece este conjunto estilístico em sua maioria estão situados próximos de uma drenagem (onze sítios estão entre 0 e 35 metros de distância de uma drenagem). Embora o valor que corresponde à porcentagem de sítios situados a mais de 115 metros seja somente de 35% do total de sítios em que aparece o conjunto, é possível observar que, quando comparado aos conjuntos anteriores, este ocupou proporcionalmente mais abrigos situados a mais de 115 metros da drenagem mais próxima. Esta mudança no padrão pode se relacionar, de fato, a um menor interesse pela drenagem ou uma percepção e uma significação distintas relacionadas a este modo de realizar os grafismos. O fato de se ter ainda uma grande proporção de sítios em que este conjunto apareça situados próximo a drenagens, pode ser explicado não pela busca de áreas abrigadas com drenagens próximas, mas pela procura de grafar em abrigos que já apresentavam grafismos. Este pensamento é corroborado se se considerar que dos três sítios onde este momento foi inaugurador dos suportes, apenas um é localizado bem próximo da drenagem, os outros dois são posicionados a mais de 115 metros de alguma. O mesmo pode-se dizer da presença de nascentes. Do total de sítios em que figura o terceiro conjunto, nove deles se situam próximos a nascentes, e oito não possuem nascentes relacionadas à drenagem mais próxima dos sítios.

Considerando o posicionamento dos sítios nos afloramentos, vê-se que os autores do terceiro momento, apesar de ocuparem mais sítios localizados no terço inferior do afloramento, ocuparam também sítios nos terços médio e superior, de modo que o número de sítios localizados nestas três condições topográficas é mais bem distribuído.

Embora seja possível dizer que o terceiro momento mantém, mesmo com pequenas variações, o padrão geral observado, as análises dos sítios demonstraram que este padrão, para esse momento, sofre variações importantes.

O terceiro conjunto estilístico inaugurou sítios com características de inserção e morfológicas que se distinguem dos anteriores. Isso pode ser observado tanto na área em que os sítios foram sistematicamente analisados, quanto em outras áreas em que foram realizadas prospecções. Em outras áreas prospectadas, com características que se diferenciam em termos fisionômicos gerais da área aqui trabalhada, os únicos sítios encontrados possuem apenas figurações atribuídas ao terceiro conjunto. Não há próximo aos sítios, nem em frente a eles, áreas aplainadas com vegetação de campo, deles têm-se ampla visibilidade apenas lateralmente, não há nascentes

próximas. Cabe ressaltar que esses sítios, encontrados fora da área em que os sítios foram sistematicamente analisados, são os únicos localizados voltados para os vales de córregos e rios cujo curso apresenta-se mais caudaloso, e cujos vales são bastante amplos. Ao contrário dos conjuntos anteriores, que têm seus sítios voltados, sobretudo, para amplas áreas planas, tais grafismos foram realizados, mesmo que de maneira discreta, em abrigos voltados para drenagens mais caudalosas e que foram ‘recusados’ para grafar pelos conjuntos estilísticos anteriormente descritos. Os suportes ocupados nos sítios variam de amplos a restritos, e não parece que tenha havido uma busca por abrigos que apresentassem suportes com características específicas. Tampouco parece que exista uma relação entre as características dos sítios e as temáticas representadas.

O quarto conjunto estilístico aparece em poucos sítios, apenas cinco, e em função disto a identificação de possíveis padrões para a ocupação dos abrigos não pode ser realizada. Em quase todos os critérios de análise os sítios aparecem bem distribuídos entre as classes, o que poderia indicar uma não preferência por abrigos com características paisagísticas específicas, e sim uma preferência por se ocupar alguns abrigos já antes ocupados, uma vez que este momento não inaugura nenhum sítio. Os critérios que concentram uma maior frequência de sítios ou que apresentam desvios significantes são a relação dos sítios com áreas aplainadas localizadas diante destes, o acesso ao sítio e a posição no afloramento. Do total de sítios com este conjunto estilístico apenas 20% possui campo amplo à frente do abrigo, apenas 40% dos sítios possui acesso “fácil” e somente 20% situa-se no terço inferior do afloramento. Contudo estas afirmações são pouco seguras, já que o número de sítios é bastante restrito dentro da amostra, e também por que sempre se deve ter em mente que os critérios escolhidos para análise pode não ter contemplado os critérios que foram importantes para os autores dos grafismos.

Considerando os suportes, este conjunto parece preferir aqueles mais amplos e também homogêneos.

## 5. Discussão

Embora haja um padrão predominante para os sítios ocupados por cada um dos conjuntos estilísticos presentes na região de Diamantina, não se pode dizer que este padrão é resultado de escolhas ou recusas absolutas. Não parece que tenha havido elementos do mundo envolvente que tenham sido absolutamente negados. Mesmo que não sejam predominantes os sítios, por exemplo, que contenham o segundo conjunto estilístico situados nos sopés de afloramentos que limitam os vales, eles existem. Isto quer dizer que o padrão geral dos sítios ou aqueles encontrados para as unidades estilísticas presentes não parece se referir a uma seleção rígida de critérios, mas a uma preferência que é administrada, talvez, por questões de agenciamento.

Dentro das preferências mais marcantes, vê-se que os autores dos grafismos da Serra preferiram ocupar abrigos cujo entorno é marcado por grandes áreas aplainadas ou com amplas superfícies planas - os chamados sítios com abrigo por

Isnardis, 2009 -, nas quais os afloramentos monumentais e densamente fraturados se inserem. E nestas áreas, parece ter havido uma preferência em manter uma arquitetura já construída por intervenções gráficas, reconstruindo-a e (re)significando-a - no caso das unidades estilísticas que sucederam o primeiro e o segundo conjuntos estilísticos -, o que resultou na manutenção dos padrões identificados.

Esta manutenção do padrão pode advir somente do fato de que grafismos deveriam ser feitos onde já havia outros grafismos, ou quase sempre nos mesmos lugares. Grafar em locais já grafados pode ser que fizesse parte de regras de conduta apreendidas e passadas socialmente para os indivíduos de um grupo cultural ou social.

As manifestações gráficas convergirem para locais semelhantes e para os mesmo abrigos não parece ser resultado de relações meramente orgânicas - em sentido estrito - ou casuais. A realização de grafismos exige instrumentos, ferramentas e preparações que, mesmo que não venham acompanhadas de manifestações outras que não somente a atividade gráfica, demandam um certo investimento, tanto de tempo quanto de trabalho. Isto quer dizer que, para a realização dos grafismos há envolvidas outras atividades e percepções que são estruturadas e pensadas dentro de uma lógica social. Pintar, por mais simples que fosse na Pré-História, fazia parte de um sistema de ações que envolveu a percepção, a significação e a realização dos grafismos e dos lugares que por sua vez envolveu também sistemas culturais manifestos na preparação das tintas, nos gestos, nos suportes escolhidos, nas temáticas...

Deste modo, a realização dos grafismos pode ser entendida como uma ação social, nos termos weberianos, na medida em que a ação, no caso grafar, envolve uma atribuição de significado por parte daquele que age e é orientada pela expectativa das ações dos outros indivíduos. Esta expectativa envolve normas culturais, padrões de conduta e trama de relações sociais. Pintar, assim como caçar, construir ferramentas e sepultar seus parentes, envolve uma concepção mental - se tomarmos os exemplos etnográficos vários, envolve uma lógica cosmológica - do que essas coisas significam, de como devem ser feitas, antes delas serem realizadas. E mesmo que se possa querer considerar uma certa automação na realização de todas essas coisas todas as regras que as estruturam continuam a existir e se expressar nos seus resultados.

A re-ocupação dos locais grafados deve também ser observada de uma outra maneira: os suportes mais intensamente pintados nos sítios, assim o foram por diversos conjuntos estilísticos, onde houve um sofisticado jogo de interações entre figuras, em que grafismos foram colocados de forma a se justapor ou se sobrepor aos outros. Estes painéis com intensas sobreposições, nos sítios, estão localizados em local privilegiado. Chegando-se aos sítios, são estes os painéis cuja localização permite uma observação imediata, e, estando-se no local em que estes painéis se situam tem-se uma visão privilegiada do entorno dos sítios. Além de partilharem o mesmo local de pintura, o sítio, os diferentes conjuntos estilísticos partilharam também o local no sítio em que é possível observar e ter seus grafismos observados. Embora os

grafismos estejam em local privilegiado de observação, não estão nos locais mais altos dos sítios e nem nos suportes altos dos sítios disponíveis. Não se vê nos sítios de Diamantina, como por exemplo é possível encontrar no Vale do Rio Peruaçu, grafismos em locais em que é preciso mais do que o corpo para alcançar os suportes ou observar de perto os grafismos realizados. A visibilidade buscada em Diamantina não é aquela visibilidade quase que monumentalizada, mas sim uma visibilidade ao alcance dos olhos e do corpo. Esta pode ser somente uma questão prática e de uma possível desimportância dos suportes difíceis de serem alcançados, mas pode-se também pensar na possibilidade das figuras terem sido concebidas para um suposto observador seja ele gente ou mesmo qualquer outro ser do mundo envolvente.

## REFERÊNCIAS

- [1] CHIPPINDALE, C.; NASH, J. Pictures in Place: approaches to the figured landscapes of rock-art. In: CHIPPINDALE, C; NASH, G (ed.) **Pictures in Place**. The figured landscape of rock-art. Cambridge University Press. United Kingdom, pp. 1:36, 2004.
- [2] DOSSIN, I. A.; DOSSIN, T. M.; CHAVES, M. L. de S. C. Compartimentação Estratigráfica do Supergrupo Espinhaço em Minas Gerais - Os Grupos Diamantina e Conselheiro Mata. **Revista Brasileira de Geociências**. Volume 20. São Paulo.1990.
- [3] GASPAR, M. A arte rupestre no Brasil. Rio de Janeiro. Jorge Zahar. 2003 In:LATOUR, B. **Jamais fomos modernos**. Rio de Janeiro: Ed. 34. 1994
- [4] GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro. Ed. LTC. 1978.
- [5] GUIDON, N. **Peintures Préhistoriques du Brésil**. Recherche Coopérative Sur Programme, ADPF. Paris. 1991
- [6] ISNARDIS, A. **Lapa, Parede, Painel – Distribuição geográfica das unidades estilísticas de grafismos Rupestres no vale do Rio Peruaçu e suas relações diacrônicas (Alto-médio São Francisco, norte de Minas Gerais)**. Dissertação de Mestrado. FFLCH./USP. São Paulo. 2004.
- [7] ISNARDIS, A; Linke, V.; Prous, A. Stylistic approach of Planalto Tradition paintings in Central Brasil. In: OOSTERBECK, L.; RAPOSO, J. (ed.) **XV Congress de la Union Internationale des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques**. Livre de Resumés. Vol II. Lisboa. UISPP. 2006:459
- [8] LAGROU, E. **Arte Indígena no Brasil**. Belo Horizonte. Editora C/Arte. 2009
- [9] MARTIN, G. **Pré-História do Nordeste do Brasil**. Recife. Ed. Universitária. UFPE. 1999.
- [10] NEVES, W. **Antropologia Ecológica: um olhar materialista sobre as sociedades humanas**. São Paulo: Cortez. 1996
- [11] PESSIS, A-M. Apresentação gráfica e apresentação social na Tradição Nordeste de pintura rupestre no Brasil. **Clio, Série Arqueológica**. Recife. Universidade Federal de Pernambuco. V.5, pp. 11-17, 1988.
- [12] PHILLIPS; WILLEY. **Method and Theory in American Archaeology: an operational basis for Culture-Historical Integration**. 1953.
- [13] PROUS, A. **Arqueologia Brasileira**. Brasília. Editora UnB. 1992.
- [14] PROUS, A. Objetivos e Metodologia. **Arquivos do Museu de História Natural da UFMG**. Belo Horizonte. UFMG. Vol XIII/XIV. pp. 9-17. 1996/7.
- [15] PROUS, A. As categorias estilísticas nos estudos da arte pré-histórica: arqueofatos ou realidades? **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia Universidade de São Paulo. Anais da I Reunião de Teoria Arqueológica na América do Sul**. São Paulo. MAE. Suplemento 3, pp. 251-262, 1999.
- [16] RIBEIRO, L. M. **Os significados da similaridade e do contraste entre os estilos de arte rupestre: um estudo regional das pinturas e gravuras do alto-médio São Francisco**. Tese de doutoramento. São Paulo. FFLCH./USP. 2006.
- [17] SAADI, A. A geomorfologia da Serra do Espinhaço em Minas Gerais e de suas margens. **Geonomos** vol III nº1. Belo Horizonte. IGC, pp. 41-63, 1995.
- [18] SHALINS, M. **A sociedade afluyente original (1972)**. Cultura na prática. Rio de Janeiro: UFRJ. 2007.
- [19] VAN VELTHEM, L. **O Belo é a Fera**. A estética da produção e da predação entre os Wayana. Lisboa: Assírio; Alvim. 2003.

# Where is that drawing? The Relations Between the Stylistic Sets of the Rock Art at Diamantina Area (Minas Gerais) and the Surrounding World

Vanessa Linke<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Archaeologist. PhD student graduate in Archaeology and Ethnology of the MAE-USP; CAPES scholarship; researcher collaborator of the Museu de História Natural e Jardim Botânico – UFMG.

---

**Abstract** This paper was presented in the I Seminário de Arqueologia Memória e Patrimônio, held by the Museu de Ciências Naturais da PUC Minas, with objective is to discuss about the relationship between men living in the period called by for us prehistory and involving world, from analyses of distribution of rock arts set of Diamantina region. A portion of the data presented here was built in my dissertation defended in 2008, from an approaches Archaeology of Landscapes. But the time since then offered some modification for the original text, in light of new inspirations and questions.

**Key words:** Rock Art, Diamantina, Archaeology of Landscape

---

## Informação sobre o autor

**Vanessa Linke (UFMG)**

**Endereço para correspondência:** Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de Sociologia e Antropologia. Rua Gustavo da Silveira, 1.035, Santa Inês. Belo Horizonte. MG. Brasil. CEP 31080-010.

**E-mail:** vanessalinke@gmail.com

**Link para currículo:** <http://lattes.cnpq.br/6726588064074272>

**Artigo Recebido em:** 30-07-2013

**Artigo Aprovado em:** 05-09-2013